

Para citar este artículo: Colpaert, Nikolaas; Emmy Poppe. “Los hijos chingados: el estereotipo del ‘charolastra’ y de la ‘extranjera fácil’ en *Y tu mamá también* de Alfonso Cuarón”. *América Latina y los estereotipos*, número especial de *Aleph: Revista de Literatura Hispanoamericana*, no. 23, Montalvo, Y. (coord). 2009, pp. 59-70. ISSN 1784-5114. Disponible en: http://ahbx.eu/ahbx/?page_id=7464

Los hijos chingados: el estereotipo del ‘charolastra’ y de la ‘extranjera fácil’ en *Y tu mamá también* de Alfonso Cuarón

Nikolaas Colpaert & Emmy Poppe
K.U.Leuven¹

Desde su aparición en el 2001, la película *Y tu mamá también* de Alfonso Cuarón ocupa un lugar considerable en el continuo debate acerca de la búsqueda de la identidad mejicana.² Además de meditar sobre esta problemática general, sin embargo, el filme ofrece una relectura crítica de aspectos determinados de la sociedad y política mejicanas. Con este fin, se centra en dos estereotipos particulares: el del ‘charolastra’ y el de la ‘extranjera fácil’.

Antes de detenernos en el sentido exacto de estas palabras y su funcionamiento como estereotipo, nos parece útil resumir la historia de la película; ésta se analizará en la segunda parte de nuestra ponencia desde una perspectiva cinematográfica combinada con una perspectiva de género. *Y tu mamá también* trata de una experiencia decisiva en la vida de Tenoch Iturbide y Julio Zapata, dos jóvenes mejicanos cuya concepción de la vida en primera instancia parece ser hedonista y bohemia con un fuerte toque hippie. La relación fraternal entre los dos, uno, el hijo de un político importante, el otro, su mejor amigo, empieza a vacilar cuando parten de viaje con la guapa española Luisa Cortés. Al toparse con ella en una fiesta de bodas, Tenoch y Julio la invitaron a un viaje a una playa imaginaria: “Boca del Cielo”. Luisa, quien acaba de romper con su marido, acepta y los tres parten en un

¹ Este trabajo es fruto de colaboración entre estudiantes de dos seminarios distintos en la K.U.Leuven, uno sobre los estereotipos (tercer bachelor) y otro sobre el cine (maestría).

² Entre otros: Nuala Finnegan, “So What’s Mexico Really Like?: Framing the Local, Negotiating in the Global in Alfonso Cuarón’s *Y tu mamá también*”, *Contemporary Latin American Cinema: Breaking into the Global Market*, 2007, pp. 29-50; Jessie Gibbs, “*Y tu mamá también*: Road Movies mapping the Nation”, *eSharp: Electronic Social Sciences, Humanities, and Arts Review for Postgraduates*, 4 (2005), pp. 1-13; Hester Baer, “Transnational Cinema and the Mexican State in Alfonso Cuarón’s *Y tu mamá también*”, *South Central Review: The Journal of the South Central Modern Language Association*, 21.3 (2004), pp. 150-168.

carro prestado. Sin embargo, la intervención de Luisa durante el viaje resultará fatal para la amistad entre los dos amigos. Ella primero se acuesta con Tenoch, lo que escandaliza tanto a Julio que confiesa haber tenido relaciones sexuales con la novia de su amigo. Cuando Luisa luego se acuesta con Julio, Tenoch a su vez reconoce haber tenido sexo con la novia de Julio. Esto genera una fuerte rivalidad entre ambos que se mantiene hasta que llegan a la costa. A partir de este momento, es Luisa la que desempeña el papel dominante. Los tres se alojan con una familia indígena, los pescadores Chuy y Mabel, cerca de un lugar que casualmente lleva el nombre Boca del Cielo. Si bien la amistad entre los dos amigos parece volver durante un corto tiempo, la experiencia homosexual a la que Luisa los induce durante la última noche de su estancia causa una ruptura definitiva. Al mismo tiempo, el espectador se entera de que Luisa había partido de viaje sabiendo que se iba a morir de un cáncer.

La pertinencia del tema del estereotipo se deduce del hecho de que Julio y Tenoch se presenten explícitamente como 'charolastras', y asocien con esta noción un estilo de vida que definen en un verdadero manifiesto. Cuando Luisa les pregunta de dónde viene esta palabra, los chicos le explican, sin llegar a precisarlo, que se origina en alguna canción en inglés. No obstante, también aluden a la existencia real de este término en la sociedad mejicana, cuyo significado fue formulado por Juan Carlos Bonifaz y Víctor Zenteno en un seminario dictado en la Universidad de Lovaina: 'charolastra' es la combinación de dos palabras que son 'charola' y 'lastra'.

'Charola' no tiene aquí el sentido corriente de 'bandeja' sino que refiere a un significado específicamente mejicano. Proviene del tiempo en el que el PRI (el *Partido Revolucionario Institucional*) estaba en el poder en México. Más en particular remite a la placa oficial que los políticos del PRI llevaban en el coche y que les daba impunidad total en el orden legal. Esta impunidad automáticamente se transfería a los hijos de estas personas e incluso a las personas de su entorno. Esta tarjeta les daba la razón en cualquier disputa con otra persona aunque ésta llamara a la policía. En la película, se

trata de la charola del padre de Tenoch, que es político y tiene estos derechos especiales.

La segunda parte de la palabra, 'lastra', por un lado puede referirse simplemente al 'lastre' de llevar la charola, por otro lado, también puede remitir al 'lastre' figurado que estos jóvenes significaban para sus padres políticos, los que cada vez con su influencia tenían que arreglar las transgresiones de sus hijos.

Con esta explicación, podemos concretar el aspecto estereotipado de la noción de 'charolastra'. Seguiremos el modelo de Anne Herschberg-Pierrot,³ quien define los estereotipos como estructuras temáticas que integran uno o varios predicados. Si la estructura temática entonces es la figura del 'charolastra', le podemos atribuir los predicados de la corrupción, el hecho de hacer travesuras y sobre todo el elemento de la impunidad. Así, en la película, Julio y Tenoch aparecen como figuras intocables, sin preocupaciones por una sociedad injusta. También es importante mencionar otro aspecto que se puso en claro durante el seminario de Juan Carlos Bonifaz y Víctor Zenteno, a saber el hecho de que las transgresiones que cometen los charolastras no son vividas como tales por ellos mismos, ni por gran parte de su entorno. Por la larga duración del gobierno del PRI, los privilegios y la corrupción llegaron a ser un modo de vivir en el que las personas de origen más bien bajo, como Julio en la película, solo disponían del amiguismo para ascender socialmente. La falta de resistencia crítica al estilo de vida y a los privilegios de los charolastras propició la ampliación de la 'estereotipación' a una 'autoestereotipación'. En el caso de *Y tu mamá también*, el grupo que estereotipa, y que los críticos suelen llamar el 'endogrupo', coincide con el grupo estereotipado o el 'exogrupo', según la teoría de Charles Ramírez-Berg.⁴ Así, la impunidad, la contracultura y el rechazo de la moral son los elementos fundamentales del 'manifiesto del charolastra' que inventaron Julio y Tenoch. El autoestereotipo no funciona, pues, como el estereotipo clásico: ya no se trata de la visión reductora del otro, sino de una

³ Ruth Amossy, "La notion de stéréotype dans la réflexion contemporaine", *Les idées reçues. Sémiologie du stéréotype*, Paris, Nathan, 1991, p. 31.

⁴ Charles Ramírez-Berg, "Categorizing the Other: Stereotypes and Stereotyping", *Stereotypes, Subversion, Resistance*, Austin, University of Texas Press, 2002, p. 15.

autoreivindicación. Esta autoestereotipación, como explica Daniel-Henri Pageaux,⁵ surge de las oposiciones jerárquicas que implican los estereotipos. Es decir que los estereotipos imponen una dicotomía entre culturas o personas en la que el hecho de corresponder a cierto estereotipo implica una superioridad sobre el caer bajo otro estereotipo opuesto. En la película, los charolastras se oponen conscientemente, a través de la autoestereotipación, a las personas del polo opuesto, a saber la gente que se conforma a la ley y a la moral.

El segundo estereotipo relevante para nuestro análisis es el de 'la extranjera fácil', o más concretamente: 'la gringa norteamericana ingenua que va de vacaciones a México con una moral relajada'. Aunque el papel de la extranjera fácil normalmente es desempeñado por mujeres norteamericanas que están de *spring break*, no es un requisito que la extranjera fácil sea estadounidense. En la película, por ejemplo, esta figura la representa Luisa Cortés, que es española. Lo que importa aquí es que para Julio y Tenoch, ella corresponda a la imagen estereotipada que tienen de las extranjeras: es guapa, no conoce muy bien al país ni a sus habitantes y parece estar dispuesta a tener relaciones sexuales superficiales. Los predicados que podemos deducir entonces para el estereotipo de la extranjera fácil son la belleza superficial, la ingenuidad y la moral sexual libre.

Análisis cinematográfico

En esta segunda parte del análisis nos proponemos estudiar la película desde la perspectiva de la narratología cinematográfica. Nuestro objetivo principal consiste en demostrar cómo los elementos cinematográficos apuntan, según la terminología de Jean-Louis Dufays,⁶ hacia una actitud de distanciamiento. Esta consiste en adoptar una postura de sospecha y reflexión crítica para con los estereotipos evocados y, a través de ellos, la situación socio-política de México y los papeles de género tradicionales. A este nivel desempeña un papel fundamental la colaboración entre

⁵ Daniel-Henri Pageaux, "Images", *La littérature générale et comparée*, Paris, Armand Colin, 1994, p. 63.

⁶ Jean-Louis Dufays, *Stéréotype et lecture*, Liège, Mardaga, 1994.

la voz en *off* y la figura de la mujer representada por la española Luisa Cortés. No obstante, el presente estudio revelará que la actitud de Luisa es más bien ambigua, ya que evoluciona de adhesión a distanciamiento. Por añadidura, la inscripción de esta figura femenina genera una ruptura con respecto al género del *roadmovie*, en su origen definido como un género esencialmente masculino.

En *Y tu mamá también*, una singularidad de la voz en *off*, manifestación de un narrador literario externo y en este caso también omnisciente, reside en su carácter de ruptura con el mundo fílmico. Efectivamente, esta voz no aparece antes de que se hayan interrumpido los sonidos intradieéticos. Además, sus intervenciones nos hacen abandonar el relato cronológico del viaje para informarnos de sucesos pasados o futuros, por lo que son indispensables para la reconstrucción de la historia. Muchas de estas observaciones dejan entrever al espectador ciertas historias calladas por los personajes, es decir lo que un personaje siente o piensa pero no comenta o lo que sucede pero no se menciona.

De esta manera, en varias ocasiones la voz en *off* pone al descubierto algún dolor o enojo causado por un suceso pasado pero reprimido por parte de los personajes. Un ejemplo muy ilustrativo, tanto para el personaje de Julio como para el de Tenoch, lo encontramos en la escena de la piscina después de que este último se ha acostado con Luisa. En aquel momento ambos charolastras sienten una "punzada justo arriba del estómago", primero Julio por haber sorprendido a sus dos compañeros de viaje compartiendo la cama y después Tenoch cuando Julio, muerto de envidia, le confiesa haberse acostado con Ana, la novia de Tenoch. La asociación de dicho momento de penosos celos para los chicos con otro momento de sus respectivos pasados en que habían sentido la misma punzada sirve de punto de partida para la presentación de dos anécdotas de su niñez. La de Julio trata de su sorpresa cuando encontró a su madre en los brazos de su padrino y la de Tenoch versa sobre su descubrimiento de las actividades fraudulentas de su padre. En ambos casos, la voz en *off* insiste en que los chicos, al igual que hacen en el presente, silenciaron totalmente sus emociones. Los abundantes ejemplos de tales

historias intercaladas dejan vislumbrar cierta crítica, tanto del presente como del pasado. Por una parte, la voz en off desenmascara la superficialidad y la falsedad de la mentalidad charolastra, cuyo espíritu de grupo refleja más bien una búsqueda de autoafirmación antes que una amistad profunda. Además, el narrador también da indicios sobre su futura separación al exponer los detalles que ocultan el uno al otro. Por otra parte, la crítica a veces va más allá de eso. Así, la escena en la que los personajes están pasando por Tepelmeme, la ciudad natal de la nana de Tenoch, da que pensar sobre la ausencia de la madre real en la infancia de este chico.

El segundo tipo de historias calladas por los personajes pero contadas por el narrador externo es el de los sucesos que no tienen un vínculo directo con las aventuras de los protagonistas pero que esbozan la situación socio-política como telón de fondo para ellas. Estos comentarios aluden a ciertas problemáticas en la sociedad mejicana de entonces, como la turbulencia política en el momento en que el PRI pierde su poder, la corrupción, la emigración ilegal a EE.UU. y la globalización. La discrepancia de dichas observaciones con la actitud despreocupada y hedonista de Julio y Tenoch oculta desde luego otra crítica hacia los quehaceres de los charolastras. En este marco, resulta muy significativa la escena en la que el tráfico es entorpecido por una manifestación y los charolastras se entretienen con quejarse del atasco y juzgar los culitos de las manifestantes. Después de este análisis de la voz en off, ya es hora de pasar al segundo elemento que afecta a los estereotipos en cuestión, a saber el personaje de Luisa.

Como ya hemos mencionado, esta figura inicialmente se adhiere a la representación estereotipada del charolastra y de la extranjera fácil, o más generalmente del hombre y de la mujer. Es que, al aprovechar la propuesta de los muchachos a irse a la playa con ellos y sobre todo al conceder tener sexo con ambos, incluso tomando la iniciativa, no sólo confirma la masculinidad y así el estereotipo de los charolastras, sino que también se hace pasar por la presa extranjera fácil. A este propósito, no queremos dejar de señalar que las travesuras de los mejicanos con la española reflejan en cierta medida el juego que se establece en esta película con el

público extranjero. Por ejemplo, al igual que Luisa, nosotros inicialmente no habíamos captado la alusión al charolastra como fenómeno real. Nuestros informantes mejicanos sin embargo nos han hecho observar que la escena del manifiesto, como explicado anteriormente, incluye una referencia a la definición real del charolastra, ya que dice Julio en cierto momento que esta palabra "más bien viene de Saba que dice que es la charola de tu jefe", es decir del padre de Tenoch. Esta sutil alusión sin embargo no queda traducida en los subtítulos neerlandeses, franceses ni ingleses, de ahí que para un no hispanohablante sea muy difícil percibirla.

Ahora bien, la aceptación tácita de los estereotipos por Luisa finalmente surtirá el efecto contrario, puesto que desembocará en la humillación de la masculinidad y, al final, en la ruptura entre los amigos. Incluso se puede afirmar que esta mujer funciona como catalizador de las acciones que llevarán a la separación definitiva. De todos modos, los muchachos se darán cuenta de que el triángulo amoroso para ellos no es una situación factible, viéndose así obligados a dejar de considerar a Luisa como puro objeto de deseo. Al cabo de un tiempo, se advierte además cierto cambio en la actitud de Luisa hacia los chicos. Como la mentalidad charolastra, con su reivindicación de valores transgresivos, subvierte la idea democrática de la sociedad, el progresivo distanciamiento de la española para con ella puede definirse como una crítica al cuadrado, o sea, una crítica de una crítica de la sociedad.

Primeramente, como Luisa les lleva unos diez años a los charolastras, no es de extrañar que tenga más experiencia de la vida que ellos, también al nivel sexual. Antes del viaje y al inicio de éste, la mujer no hace realmente comentarios sobre esta carencia de madurez de los chicos. Parece al contrario tener curiosidad por sus vidas y sus ideas. Así, por ejemplo, cuando después de muchos años se encuentra otra vez con Tenoch en la boda, le dice que se ha hecho ya un hombre. Este simpático reconocimiento contrasta positivamente con las palabras reprochadoras de Jano, el marido de Luisa y primo de Tenoch: "¿Y tú Tenoch, seamos francos, qué has vivido?" No obstante, la actitud de Luisa Cortés se hará más crítica y burlona. No sólo se quejará de las excesivas lubricidad y

ostentación de los chicos, sino también de su falta de resistencia sexual y de sus inhabilidades en cuanto al sexo oral. Como ella, siendo mujer y además mayor, sabe mucho mejor cómo se le puede dar placer a una mujer, incluso acaba dando lecciones sexuales a Julio y Tenoch.

Otro modo en que Luisa desenmascara la figura del charolastra consiste en mostrar la inconsecuencia entre su comportamiento y su filosofía, condensada en el 'manifiesto del charolastra'. Así, Julio y Tenoch infringen el quinto mandamiento, que dice: "No te tirarás a la vieja de otro charolastra." Al final de la película, es Luisa quien manda, con su propio manifiesto. Este implica una inversión irónica de los papeles originales y, así, una refutación radical de los estereotipos antes confirmados: dice acostarse con ninguno, exige distancia y sumisión... Llegados a este punto, queremos añadir que en cierto momento, los chicos también dan prueba de una visión irónica sobre su manifiesto. Se trata de la escena hacia el final, en la que los tres protagonistas están mamados y los chicos confiesan el uno al otro que el engaño con la novia del otro no ha sido único. Luego se echan a reír y brindan por ser "hermanitos de leche". Olvidándose totalmente del manifiesto y de los celos anteriores, Julio aun se jacta de haberse acostado con la madre de Tenoch. De ahí el título de la película.

Para terminar, los estereotipos también son contestados por la instigación femenina a la experiencia homosexual entre los amigos. En este contexto queremos introducir el término de 'lo abyecto' de Julia Kristeva,⁷ con el que se refiere a los objetos y las prácticas en nuestra cultura que nos suelen dar asco, como la saliva, los excrementos, la sangre de la menstruación y el esperma. Son aspectos que, para el desarrollo de la identidad individual deben ser expulsados y considerados como fenómenos repulsivos. Por ello la abyección también es típica de nuestro desarrollo hacia la madurez. En *Y tu mamá también*, se subraya mucho este tema de lo abyecto. Para empezar, el comportamiento de Julio y Tenoch testimonia cierta cultura de lo considerado abyecto: vemos a los chicos escupir, vomitar, soltar pedos, tocarse las partes en una fiesta distinguida, masturbarse juntos en la piscina, comer con

⁷ Julia Kristeva, *Powers of Horror. An Essay on Abjection*, Leon Roudiez, New York, Columbia University Press, 1982, pp. 1-31.

glotonería... Por lo visto, todas estas prácticas aún no han sido consideradas abyectas por los muchachos, así que funcionan como símbolos de su adolescencia y de su falta de una identidad real. En segundo lugar, este énfasis en lo abyecto también tematiza y explicita el aspecto transgresivo del comportamiento de Julio y Tenoch. Sus actitudes subversivas resultan de la experimentación con la sexualidad, el alcohol y las drogas. El segundo mandamiento, que reza "Cada quien puede hacer de su culo un papalote", parece incluso autorizar o hasta prescribir la libertad sexual absoluta. Si bien al inicio, los charolastras se sienten atraídos por la transgresión a la que invita Luisa, ésta al final la llevará demasiado lejos. Es que la vergüenza que les produce el sexo colectivo a Julio y Tenoch y, sobre todo, la experiencia homosexual, les provocará vómitos a la mañana siguiente y significará la ruptura definitiva de su amistad. Según parece, los charolastras sólo piensan en términos heterosexuales, así que la homosexualidad para ellos constituye algo abyecto y equivale a la humillación de su masculinidad. Además, como es la escena sexual menos explícita de la película, afirmamos que la homofobia de los charolastras está relacionada con la misma representación cinematográfica del fragmento. ¿Implica esto una denuncia de la homofobia y del machismo en la sociedad mejicana o al contrario una participación en ellos? De cualquier modo, la escena del trío y la que la precede, a saber donde Luisa pone la música de la sinfonola en el bar y empieza a bailar con ambos chicos, pueden considerarse como los únicos momentos realmente eróticos de la película, sin duda porque insinúan más que muestran. En relación con lo anterior, podemos referirnos al ensayo "Visual Pleasure and Narrative Cinema"⁸ de Laura Mulvey. En éste, Mulvey se sirve de algunos de los conceptos de Freud y de Lacan para argumentar que el cine de Hollywood clásico impone al espectador una mirada masculina sobre la mujer en la pantalla, que aparece entonces como objeto sensual y pasivo. Lo que pasa en la película mientras oímos la música de la sinfonola corresponde a esta descripción de la secuencia fílmica tradicional. Primero la cámara se acerca a Luisa que está, de espaldas, escuchando la canción. Luego, cuando la española da la vuelta, es como si se produjera un juego de seducción entre ella y la cámara, y así el espectador. No obstante,

⁸ Laura Mulvey, "Visual Pleasure and Narrative Cinema", *Screen*, 16.3 (1975), pp. 6-18.

su flirteo con ambos chicos llevará, a través del trío, a la experiencia homosexual. Aquí se invierten los papeles cinematográficos clásicos: cuando desaparece Luisa de la imagen, se le impone al espectador una mirada que convierte ya no a la mujer sino a los chicos en objetos de deseo, o sea que se cuestiona la inclinación sexual del público. De ahí que esta escena también signifique el distanciamiento máximo de los estereotipos presentados en este estudio. Un posible efecto de dicha inversión sobre los espectadores es que, al igual que Julio y Tenoch, experimentemos cierta vergüenza al ver esta escena: a lo mejor lo que es tabú para ellos lo es también para nosotros. Sin embargo, esto no quita que nos dé al mismo tiempo cierto placer "voyeurístico". Como es sabido, lo abyecto puede repulsarnos y atraernos a la vez. Finalmente, la noción de lo abyecto se aplica igualmente al nivel de las alusiones de la voz en *off* a las problemáticas de la sociedad mejicana de entonces, como el fraude, el favoritismo y el individualismo. Efectivamente, estos fenómenos de un lado nos repugnan por ser prácticas perversas y moralmente inadmisibles. De otro lado, también atraen a muchos, porque implican la transgresión de determinadas fronteras de la que se puede aprovechar. Kristeva incluso llega a definir la corrupción como la "apariencia más común, más obvia" de lo abyecto, como su "apariencia socializada".⁹

Ahora bien, este triple énfasis en lo abyecto contrasta con las imágenes de pureza como las de la cultura indígena. El elemento de la película que más visiblemente expresa la nostalgia por una inocencia perdida es el lugar 'heterotópico' Boca del Cielo, el destino imaginado y real de los protagonistas. Según la definición de Michel Foucault,¹⁰ una 'heterotopía' es un espacio existente pero distinto de los demás espacios en la sociedad. Ya que la playa simboliza los supuestos valores mejicanos como la alegría de vivir, la naturaleza, la comunidad familiar y la amistad, la podemos considerar como un lugar terapéutico con respecto a los males de una sociedad en la que por lo visto se han perdido tales valores. Urge insistir aquí en el papel de los pescadores Chuy y Mabel, que

⁹ Julia Kristeva, *Powers of Horror. An Essay on Abjection*, Leon Roudiez, New York, Columbia University Press, 1982, p. 16.

¹⁰ Michel Foucault, "Des espaces autres", *Architecture, Mouvement, Continuité*, 5 (1984), pp. 46-49.

han mantenido los ideales y las prácticas de las generaciones anteriores. Sin embargo, visto los tres sucesos que dan sombra a los ideales que representa esta playa, es decir el final de la amistad entre Julio y Tenoch, la muerte de Luisa y la desaparición de la playa misma, incluso Boca del Cielo resulta ser un lugar ilusorio. Por todo ello, un tema central de *Y tu mamá también* es la pérdida de la pureza indígena ante la fuerza destructiva de lo abyecto en la sociedad mejicana moderna.

La conclusión a que nos lleva el análisis precedente es la de que el distanciamiento con respecto a los estereotipos del charolastra y de la extranjera fácil se realiza mediante la interacción entre la voz en off, que nos presenta las historias no dichas; la evolución en la actitud del personaje de Luisa y la tematización de lo abyecto frente a la imagen de la pureza y de la inocencia. La mirada crítica así generada pone al descubierto la esencia transgresiva y corrupta del fenómeno del charolastra, esencia de la que se ha tendido a olvidar. Finalmente, los conflictos en la historia y su desenlace invitan a una reflexión más profunda sobre la homosexualidad y sobre los estereotipos de género.

Conclusión

Para concluir nuestro estudio, vinculamos los efectos cinematográficos a la crítica ideológica que expresa la película sobre la sociedad representada. Con este fin, aplicamos la teoría de Ruth Amossy, quien llama la atención sobre el carácter bivalente del estereotipo, tanto como concepto teórico como –y esto nos interesa más aquí– con respecto al proceso democrático.¹¹ Por un lado, Amossy sostiene que el análisis de los estereotipos puede ser un arma en el combate contra los prejuicios y la discriminación que reinan en una sociedad determinada. Por otro lado, observa que la competencia misma de reconocer y criticar un estereotipo implica adoptar una posición externa con respecto al fenómeno social y de ahí una actitud elitista y potencialmente antidemocrática. Ahora bien, al echar una mirada distanciada sobre el estereotipo en

¹¹ Ruth Amossy, "La notion de stéréotype dans la réflexion contemporaine", *Les idées reçues. Sémiologie du stéréotype*, Paris, Nathan, 1991, p. 44-48.

cuestión y al reinscribir en él la figura de la transgresión, la película *Y tu mamá también* participa en el anhelo democrático de la sociedad mejicana. No es casual que la ruptura de la amistad de los dos charolastras preceda a la caída del PRI en el discurso de la voz en off. Sin embargo, la película evita caer en la trampa de la crítica elitista al delegar el efecto de denuncia en el uso consciente del segundo estereotipo de nuestro análisis, a saber el de la turista extranjera: ingenua y provocadora a la vez, es ella la que conduce al desenmascaramiento final del falso machismo y estilo de vida de los dos charolastras. En la dialéctica de estos dos estereotipos se halla, a nuestro modo de ver, la fuerza de denuncia de la película y su efecto potencialmente corrosivo sobre un contexto histórico determinado. Lejos de constituir un fenómeno transhistórico, pues, el estereotipo en *Y tu mamá también* revela su potencial como sitio de inscripción de una crítica ideológica muy concreta al sistema.

